

Las páginas que siguen tratan de museografía en España desde 1985. El comienzo es el Museo de Arte Romano de Mérida. Lo que hizo allí Moneo –una tarea titánica, porque aspiraba a hacer visible, además de una colección de objetos, la propia ciudad histórica y su continuidad en el presente– convirtió el museo en un objeto de deseo; el encargo al que aspiraban muchos arquitectos, una plataforma de visibilidad amparada por las políticas culturales de la Administración. Es un comienzo paradójico: si en este sentido arquitectónico puede considerarse fundacional, visto a toro pasado, y teniendo en cuenta los caminos que se han seguido en el transcurso del tiempo, Mérida es un final; la materialización de una museografía que hoy no podría plantearse en los mismos términos. Un edificio de nueva planta, en el que el arquitecto es responsable de un proyecto que, como se verá enseguida, surge como museografía.

El recorrido por los museos seleccionados empieza de una forma y concluye de dos maneras; con el Museo Arqueológico Nacional, por un lado, y con el Museo de las Colecciones Reales, por otro. Puede clausurarse con este último, un edificio de nueva planta, marcado por una historia difícil; un edificio que cuesta dejar de ver como «definitivamente inacabado», víctima de vicisitudes que, en gran parte, sigue padeciendo la sociedad española. Por eso su museografía se presenta como proyecto, declaración de intenciones. Si se cierra con el Museo Arqueológico Nacional, se adopta la solución realista: un museo histórico remodelado por un arquitecto que también es responsable de la museografía, pero en la que esta viene dictada por el predominio de posturas museológicas que aspiran a hacer del museo el sitio legible por excelencia. En todos los casos, los textos se refieren a un momento concreto, y por eso tienen algo de «cápsula del tiempo».

La selección de las museografías ha estado capitaneada por Carlos Baztán, en diálogo con Emilio Mínguez y conmigo. El criterio de Baztán da continuidad al relato, porque ha mantenido, desde la Administración Pública, y desde el principio del ámbito cronológico explicado, el compromiso de una renovación que dignificase los museos de este país. Acotar no fue sencillo. El primer criterio adoptado pasó por elegir exclusivamente museos o centros con colecciones estables y, en concreto, áreas de exposición permanente. Quedaron fuera de esta selección la museografía de exposiciones temporales y la de centros de arte que carecen de colecciones de tamaño significativo. Estas primeras limitaciones no son suficientes para fijar un ámbito de reflexión, porque en los treinta años que han discurrido desde 1985 hasta la fecha, pueden documentarse en torno a trescientas actuaciones museográficas que cumplen con los criterios apuntados.

A la hora de elegir también se ha buscado la diversidad: museos o centros de todas las etapas del periodo marcado, de diferentes comunidades de España, desde pequeñas poblaciones a ciudades de millones de habitantes y desde el medio urbano –la gran mayoría– al natural; museos del Estado, de las comunidades autónomas, de ayuntamientos, de fundaciones o de promoción privada, con grandes y pequeños espacios expositivos creados o renovados; museos de nueva planta o implantados por rehabilitación, que reciben desde millones de visitantes al año a unas pocas decenas de miles. Se han seleccionado museos de arte –que representen una panorámica de lo mejor del patrimonio español– o museos de conocimiento de varias temáticas, buscando también técnicas museográficas y autores diversos, que en ocasiones son los arquitectos del museo y en otras no. Otro criterio al servicio de la selección ha sido no centrar la mirada en la totalidad de las exposiciones de una misma institución, sino en aspectos concretos que sirvieran para reflexionar sobre los problemas y las soluciones de la museografía, separándola de otras consideraciones.

De cualquier manera, más que ampararse en el socorrido argumento del carácter abierto de la selección, que siempre tiene mucho de retórico, es interesante apelar a otras urgencias. Se ha buscado dar la visibilidad necesaria a la museografía, esa cosa difícil de definir. Vicaria de la museología, la museografía atañe a lo material, empezando por las propias colecciones, y a lo inmaterial, como por ejemplo a los itinerarios. Y es imposible de separar, al menos por completo, de la arquitectura. La brevedad del texto que se dedica a cada museo exige detenerse en aspectos concretos; habría mucho más sobre lo que hablar. Es precisamente esta imposibilidad de tratar con amplitud los temas la que explica que, en los casos del Museo del Prado y del Museo Reina Sofía, se haya optado por dar voz a sus actuales directores, Miguel Zugaza y Manuel Borja-Villel. Excepciones aparte, las museografías que siguen pueden ser leídas como variaciones que proponen un tipo de conocimiento encadenado a través de la repetición, y que se renueva en el matiz.

SELINA BLASCO

Doctora en Historia del Arte y Profesora de la Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

Museo Nacional de Arte Romano 1986



El Museo de Mérida invita a pensar en la museografía como arquitectura. Su autor, Rafael Moneo, lo explica con claridad: el edificio está proyectado en función del encadenamiento de los restos de la ciudad romana con una realidad viva, «todas las Méridas». En vez de presentar las ruinas de forma que se puedan contemplar según se camina sobre ellas, su continuidad con el edificio del museo se consigue a través del sistema de construcción, casi romano.

Los arcos que perforan los muros paralelos que cruzan transversalmente el solar definen el espacio que el arquitecto llama «nave virtual», en la que se instalan las piezas más valiosas, flanqueadas por las que ocupan las naves perpendiculares. La imagen de esas naves está ligada a las arquitecturas de la memoria. Moneo habla de «una inmensa biblioteca de restos pétreos suspendidos»,¹ pero hay más evocaciones históricas: desde los museos de arte clásico alemanes hasta los palacios renacentistas con restos arqueológicos en la fachada, pasando incluso por el almacén, un recuerdo de la antigua iglesia de Santa Clara donde en tiempos estuvieron expuestas las colecciones.

Si pensamos la museografía desde la potencia de la arquitectura, es como si esta blindase los objetos. Las piezas exentas y sin urnas predominan sobre las protegidas por vitrinas. Su percepción individual se fía, en gran medida, a su situación en el espacio, a la iluminación natural (uno de los aspectos más elogiados del museo) y, en todo caso, al tipo de pedestal que la sustenta. Un ejemplo muy expresivo de ello es la cabeza de Augusto situada al fondo de la arquería derecha. Procede del teatro, un recinto sacralizado, que se recrea ahora en un espacio aislado, bajo un arco de medio punto, a través de un soporte singular y de la luz cenital, que resalta las «calidades pictóricas de la obra», atrayendo la atención del visitante.² Por otra parte, el que los mosaicos de la casa romana estén en el suelo y casi puedan pisarse permite que el público se acerque con naturalidad a las colecciones. También refuerza el protagonismo de la arquitectura la decisión museográfica de usar los muros de ladrillo, sin juntas, como trasera para las piezas. Se trata de un soporte «no contaminado», «neutro», «en el que los fragmentos romanos encuentran un adecuado marco».³

Hay una «lectura del museo escalonada o gradual, por la que el visitante pudiese ir seleccionando en el recorrido los temas de su interés», pero la mencionada escasez de enmarcados y vitrinas invita a deambular. A esto ayuda la información auxiliar. No se trata tanto de la presencia de elementos gráficos singulares como de la discreción de rótulos y paneles, que se sitúan intencionadamente aparte de las piezas. Su subordinación es un valor porque, como otros aspectos de la instalación museográfica, hace pensar en Mérida como museo para el espectador emancipado.



1 Rafael Moneo, «Construir sobre lo construido», en *Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 113.
2 Trinidad Nogales Basarrate, «Planteamientos para la instalación del MNAR. Las salas de retrato», *Boletín de la ANABAD*, n.º 3, 1988, pp. 132-133.
3 Rafael Moneo, *op. cit.*, p. 109.

Museo de Cádiz 1990

Javier Feduchi asumió el diseño del plan integral del Museo de Cádiz –una tarea que implicaba un reconocimiento de competencias en los arquitectos difícil de imaginar en la actualidad– apoyándose en su experiencia previa en hospitales y grandes almacenes.¹ En ellos había trabajado temas de accesibilidad, circulación, escaparatismo o interiorismo, naturalmente cercanos a la museografía. Además, había desarrollado multitud de proyectos de diseño, y sus montajes de exposiciones fueron pioneros en la década de 1960. No era, pues, la primera vez que atendía un encargo global; para el museo gaditano llegó a realizar hasta la papelería institucional.

Como prácticamente todos los museos provinciales, el de Cádiz se caracteriza por la heterogeneidad de sus colecciones. Aunque se clasifican en secciones independientes –Arqueología, Bellas Artes y Etnografía–, cada una en una planta, ese orden se interrumpe al destacar piezas singulares, siguiendo pautas análogas a las de proyectos coetáneos, como el de Robert Venturi para la ampliación de la National Gallery de Londres. En Cádiz, esa condición excepcional se subraya concediéndoles más espacio o ubicándolas en un determinado marco, como ocurre con el colosal Trajano procedente de Baelo Caudia instalado bajo la montera de vidrio. El visitante enlaza –subrepticamente–

materiales culturalmente tan diversos como los sarcófagos antropoides fenicios (una rareza, ya que prácticamente no existen piezas semejantes en otros museos europeos), la citada estatua de Trajano, la escultura «thoracata» de emperador, la serie de obras de Zurbarán procedentes de la Cartuja de Jerez y los títeres de la célebre compañía local de la Tía Norica. La museografía de Cádiz reconoce su especificidad histórica y cultural.

Una de las principales características del Museo de Cádiz es su sobriedad. Los elementos que se recuperan en clave historicista no son retóricos: mármoles en los pavimentos, cal en los antiguos claustros –matizada mediante distintos tonos de

blancos y de texturas– o la montera del patio, alusión directa a interesantes ejemplos locales. Los dispositivos museográficos evidencian idéntica contención. Quizás lo más notable es la capacidad para trabajar con la variedad dentro de márgenes tan estrictos, dentro del gusto por la precisión geométrica, del sentido de economía. El orden que domina el montaje está guiado por el deseo de enmarcar, de acotar espacios alrededor de los objetos con estructuras-marco exentas y huecas –la de paramentos verticales para las obras del maestro de la pintura mística, la reticular para las marionetas–, manteniendo su transparencia. Este recurso, ensayado con variantes por Feduchi en montajes temporales, se puede asociar a la tramoya y encaja con la idea de la arquitectura como escenario para las piezas.

¹ Para una descripción pormenorizada de su actividad profesional, vid. Selina Blasco, *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, Feria de Valencia, 2009.



Museo de América 1993

En la historia de los museos españoles de titularidad estatal, el de América es el primero en el que se planteó un discurso museológico que hoy día llamaríamos «transversal»; es decir, temático.¹ Es una importante decisión, porque descarta clasificaciones –como la geográfica y la cronológica– destinadas a simplificar. Aquí hay piezas artísticas, arqueológicas y etnográficas procedentes de distintos lugares de América y de épocas muy lejanas entre sí, desde la Prehistoria hasta nuestros días. Pero además de la complicación que supone clasificar por temas, pesa también la corrección política que debe presidir una narración sobre América hecha «desde» España.

En el montaje de Juan Ignacio Macua y Pedro García-Ramos se hace patente, al menos en parte, esta situación de partida. El dispositivo museográfico que evidencia la deslocalización que implica la presencia de un museo nacional en otro país es la recreación de un gabinete de historia natural en la zona titulada «El conocimiento de América». Aquí se muestra cómo se reciben y se exponen las maravillas del Nuevo Mundo en el Viejo Continente. Es también un testimonio del Real Gabinete de Historia Natural, fundado en el siglo XVIII, y una parte de cuyos fondos forman hoy parte de las colecciones de museo.

A pesar de la singularidad de este recinto, el proyecto completo no se articula como un conjunto de «islas» desconectadas entre sí. La museografía se define por la unidad en la heterogeneidad. Destaca el cuidado con el que se han seleccionado las piezas que sustentan el guion conceptual. Están bien implantadas y contextualizadas a través de materiales auxiliares poco invasivos. Otro factor de refuerzo de la unidad museográfica es

la combinación, casi sistemática, de dos clases de vitrinas: las del tipo escaparate, adosadas a la pared, más uniformes, y las situadas en el centro de las salas, donde se ensaya cierta variedad. Un ejemplo son los cubículos cubiertos con plataformas suspendidas del techo que acotan espacios menores o señalan piezas determinadas, como la que en la sala del Tesoro de los Quimbayas sitúa «bajo palio» el manto hallado junto a la momia de Paracas. También hay muretes curvos que animan la geometría del recorrido ortogonal dominante en la visita, o elementos que son guiños discretos a formas geométricas afines a «lo americano», como las cuatro estructuras escalonadas en esquina de la sala dedicada a la religión en la segunda planta.

La circulación es fluida porque el espacio libre entre las vitrinas es generoso. La misma sensación de aire entre las cosas se advierte dentro de ellas. Las composiciones son equilibradas: a veces se destacan piezas singulares; otras se refuerzan las relaciones entre objetos mediante agrupaciones más abigarradas. También la idoneidad de los soportes en general y de algunos en particular –los paspartús de los textiles– refleja el cuidado con que se afrontó un diseño de exposición permanente que ha soportado el paso del tiempo y que el museo conserva respetuosamente.

¹ Paz Cabello, *Museo de América*, Madrid, 1994. Las cinco áreas temáticas son muy generales: «El conocimiento de América», «La realidad de América», «La sociedad», «La religión» y «La comunicación».



Museu Nacional d'Art de Catalunya 1995

La instalación de las salas de arte románico escenifica el último movimiento en una serie de traslados históricos marcados por las vicisitudes políticas y culturales de Cataluña. De lugar en lugar, el vaivén acarrea la formalización de vínculos con distintos contextos. El del Palau Nacional, su sede actual, explica una museografía de «geometría simplificada sin detalles decorativos», o el uso de un solo color en contraste con el abigarramiento de la arquitectura original.¹ Igualmente que los tres ábsides de mayor altura que soportan las pinturas románicas estén instalados en la crujía central, única opción que no impide percibir la forma de la sala que los alberga.²

También está presente el contexto originario de las piezas. Además de trece ábsides, en las salas del románico se han reconstruido, «con la mayor fidelidad posible», seis estructuras arquitectónicas más: las naves laterales de Sant Joan de Boí, las iglesias de San Climent y Santa Maria de Taüll, Sant Pere de Sorpe, el atrio de Sant Vicenç de Cardona y la Sala capitular de Sixena. Un interés similar condiciona la iluminación, tenue para «reproducir el ambiente original de observación de estas obras de arte», o que el conjunto de pinturas murales de Sixena se sitúe «donde estaban las ventanas de la sala original, de manera que las condiciones de observación recuerden las primitivas».³

Pero si hay algo que caracteriza la museografía de Gae Aulenti y Enric Steegmann es que asume la inevitable descontextualiza-

ción. Ya la museología la impone, dictando que la variedad de las técnicas de las colecciones se exhiba compaginando el orden cronológico y estilístico «con apartados formales, iconográficos, temáticos y tipológicos que permitan hacer lecturas paralelas». También que la numismática y la epigrafía se expongan para representar «los lazos con el momento concreto de la historia y la coexistencia de las culturas islámica, hebraica y cristiana».⁴ O que se eviten criterios ambientales de instalaciones anteriores en las que, por ejemplo, se mostraba el ábside como espacio litúrgico, instalando en él mobiliario de altar.

Subrayar que las piezas están en un museo se materializa en su gesto más espectacular, que es la visibilidad por detrás de las estructuras bastidor de los ábsides en las que están montadas las pinturas. Al margen de que con ello el público «tenga noción del espacio desde cualquier lugar de la sala», la intención principal es que «los ábsides se presenten casi como obras exentas, como si fuesen esculturas, lo que evidencia la descontextualización, la abstracción de la exposición museística».⁵ Aulenti plantea la museografía como un problema formal, de «superestructura»; «ver el interior y el exterior a la vez equivale a declarar el ábside un objeto artístico más que arquitectónico». Por eso habla también de forzar «la contemplación simultánea del conjunto de fragmentos construyendo un paisaje nuevo, artificial –una refundación arquitectónica inédita–, nunca vista hasta ahora».⁶

1 Valerie Bergeron, «El projecte museogràfic de l'exposició permanent d'art romànic», en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 3, 1999, p. 48.

2 Enric Steegmann García, «Renovación del Museo Nacional de Arte de Catalunya», en *Revista de Museología*, n.º 16, 1999, pp. 155-156.

3 Valerie Bergeron, *op. cit.*, p. 49.

4 Eduard Carbonell; Montserrat Pagès, y Jordi Camps, «La instal·lació de 1995», en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 3, 1999.

5 Aunque lo escultórico solo sugiera portabilidad, porque «por sus peculiares características y por el refuerzo a que ha estado sometida su estructura de soporte, los ábsides son conjuntos estables». Enric Steegmann García, *op. cit.*

6 Gae Aulenti, «A propòsit de l'exposició permanent de l'art romànic», en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 3, 1999, p. 39.





Paradójicamente, la propuesta de hacer del Palacio de Carlos V un museo surge del menosprecio; en el siglo xix el edificio renacentista inconcluso se consideraba un intruso en la arquitectura nazarí y, por tanto, parecía natural usarlo como mero contenedor.¹ En el siglo xx, el primer proyecto de recuperación del palacio como museo sí valoró su arquitectura; de hecho, las primeras salas acondicionadas tenían pavimentos y techos de escayola neorrenacentistas.² Sin embargo, la muy posterior intervención de Juan Pablo Rodríguez Frade propuso otra cosa: no se trataba de «recuperar el esplendor que un día pudo tener el palacio», ni terminarlo «basándose en arquitecturas coetáneas de similar estilo», ni «con criterios formales más de actualidad», sino de «recuperar la imagen original de un palacio nunca acabado», en mostrar «las muy diversas vicisitudes que ha ido sufriendo».³

Efectivamente, la museografía se orienta a mostrar lo *definitivamente inacabado*. El edificio renacentista se expone intermitentemente, hilvanando el discurso museográfico. Los sillares de piedra de los paramentos verticales quedan libres, sin nada adosado que moleste la visión global de las estancias. El hecho de que el suelo de mármol se separe ligeramente de ellos y el techo de madera se extienda «como una alfombra suspendida», los pone en valor. De paso, este techo flotante soporta el sistema de iluminación y oculta la instalación de climatización. El planteamiento expositivo tiene también en cuenta las preexistencias, integrando en el itinerario «elementos arqueológicos de interés aparecidos en el proceso de rehabilitación del palacio» que permiten comprender la incidencia de su construcción sobre la Alhambra.

Entre los excepcionales fondos del museo destaca un conjunto de elementos arquitectónicos –capiteles y basas de columnas, alicatados, yeserías, celosías, pilas, puertas y capialzados–, conservados con una mezcla de sentido utilitario y museístico. Por ejemplo, las celosías no están en vitrinas, sino que se usan como lo que son, de modo que la iluminación natural, sobre todo cuando produce contraluces, cobra un gran protagonismo. Son piezas que se vivifican; en el palacio al ser usadas, y en el museo porque el cuidado en la implantación museográfica subraya su belleza.

Siguiendo un criterio de adición y reversibilidad, los elementos al servicio del montaje de las piezas son autónomos. El deseo de exponer el edificio explica que los contenedores y soportes pasen a un segundo plano. Hay, sin embargo, episodios singulares: la Fuente de Lindaraja, circular e inscrita en un cuadrado que alude a la geometría del edificio; el elemento trapezoidal sobre el que se sitúa la silla de caderas o jamuga, elevándola como si de un trono se tratase; o el Jarrón de las Gacelas, obra maestra de la cerámica, paradigma de la sofisticación estética y técnica del reino nazarí, que se expone junto a unas piezas a través de las cuales se evoca también su vínculo histórico con la Alhambra. «De alguna manera», dice el arquitecto, «la cultura que la construcción del palacio enterró aparece ahora expuesta y magnificada sobre los restos de la construcción cristiana».

1 Pedro Galera Andreu, «El Palacio de Carlos V. La idea arquitectónica», en *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Editorial Comares, Granada, 1995, p. 50.

2 Para todas las vicisitudes del museo hasta llegar a la solución actual, vid. Jesús Bermúdez López, «El Museo de la Alhambra. Un siglo para la gestación de una idea», en *El Palacio de Carlos V...*, op. cit., pp. 67-92.

3 Los textos entrecomillados de todo el texto proceden de Juan Pablo Rodríguez Frade, «La recuperación del monumento. Rehabilitación y proyecto museográfico», en *El Palacio de Carlos V...*, op. cit., pp. 107-105 y de la memoria museográfica del proyecto.

Museo de Zamora 1997

El proyecto de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón para el Museo de Zamora partía de la necesidad de adjuntar una construcción de nueva planta a un edificio renacentista. Había que dialogar con la historia y lo hicieron sin prescindir de ella, pero acentuando lo presente. Así, aunque el visitante puede percibir como «identificador del conjunto museístico» y «primer elemento expositivo» la portada del palacio,¹ por ella solo se entra a la sala de exposiciones temporales, el salón de actos y la biblioteca; a la colección permanente se accede por el edificio nuevo. La preocupación por encajar historia y presente está también, por ejemplo, en cómo se exponen los restos de las arquerías del patio del palacio, adhiriéndose a los muros en vez de como piezas exentas.²

La imagen de la caja o el cofre, igual que la de la muñeca rusa o *matrioska*³ se asocian a un proyecto lleno de soluciones dobles. Situar el acceso por encima de una cota que optimiza los recorridos en el edificio permite la iluminación cenital.⁴ Las rampas que comunican los pisos y conectan las distintas secciones son asimismo espacios expositivos. Mansilla y Tuñón dijeron que el museo es «un contenedor que contiene un recorrido».⁵ Hablaban de una pieza de la colección, una estela votiva romana en la que dos cuerpos, representados por las huellas de los pies, recorren de ida y vuelta un espacio mínimo, imagen del deambular helicoidal que establecen las rampas. Como la heterogeneidad de la colección impide que el concepto expositivo se derive de una idea de conjunto, en vez de renunciar a la conexión contenido-continente la condensaron en esa pieza. La elección puede parecer arbitraria, pero dice mucho de la conciencia de los arquitectos acerca del valor cambiante de los objetos y de su reconocimiento del museo como «herramienta de producción de significados».⁶

Las peanas –cuya evoca forma desde el interior la geometría exterior del edificio– también pueden considerarse parte de ese contexto de dualidades, como la vitrina desplegable del tesoro

de Arrabalde. Microcosmos de la «caja» del edificio,⁷ cuyo interior textil versiona la vitrina y el propio museo como estuche, este gran escaparate contrasta con la fragilidad de la vasija de cerámica en la que se encontró el tesoro y plantea la inevitable descontextualización de las piezas en el montaje expositivo.

El revestimiento interior, tan perceptible, es otra de las señas de identidad del museo. Los muros de hormigón blanco encofrado con tablillas proporcionan sensación de calidez. El modo en que se comportan con la luz y la combinación con el suelo de teca o la materialidad de los vacíos,⁸ crean un espacio sobrio y lujoso, «el recordatorio de que la arquitectura es un arte visual ligado a la belleza y al placer».⁹ Considerado «pieza inicial e iniciática» de Mansilla y Tuñón, el Museo de Zamora¹⁰ fue una obra «cargada de futuro» porque por vez primera mostró su sensibilidad histórico-artística y su intuición museográfica.

1 Rosario García Rozas, *Guía. Museo de Zamora*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, p. 13.

2 VENEZIA.ACHI_VE_S studenti architettura, 1994, p. 44.

3 Juan Antonio Cortés, «Geometrías actividades. La arquitectura de Mansilla + Tuñón, una aproximación», *El Croquis*, n.º 161, 2012, p. 14.

4 De la memoria del proyecto.

5 Efrén García Grinda y Cristina Díaz Moreno, «Capacidades blandas y disciplina. Modo de empleo. Una entrevista con Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón», *El Croquis*, n.º 115-116, 2003, p. 172.

6 Mansilla + Tuñón, «Quince años, quince museos», *El Croquis*, n.º 115-116, 2003, pp. 392 y 394. No será la única vez que establezcan de esta forma la identidad de sus museos, con criterios más conceptuales que formales.

7 Y se inserta de nuevo en una cadena de operaciones similares en otros proyectos. Juan Antonio Cortés, *op. cit.*, p. 10, relaciona su forma con la Cúpula de la Energía de Soria.

8 Rafael Moneo, «Mansilla + Tuñón: una declaración de intenciones», *2G*, n.º 27, p. 6.

9 Francesco Dal Co, «La fricción del contexto, de Zamora a Venecia» y Stan Allen, «Juego disciplinado, los últimos proyectos», *AV Monografías*, n.º 144, 2010, pp. 8 y 22 respectivamente.

10 Luis Fernández-Galiano, *ibidem*, p. 3.



Museo de la Real Armería 1999

La Real Armería que se construyó donde había estado la del antiguo Real Alcázar de Madrid, creada por Felipe II y destruida por un incendio en 1884, quiso ser como la original: una sala de armas imponente y diáfana, decorada con tapices y pano-plias, donde la distribución y ordenación de la significativa y heterogénea colección real de armamento se pensó, como de origen, cuidadosamente.

Aunque prescinde de algunos detalles, como la iluminación cenital, la museografía de Ginés Sánchez Hevia recupera en gran medida el ambiente de la armería cuando se terminó en 1893: paredes pintadas de color rojo inglés¹ sobre las que cuelgan tapices con escenas que, a veces, permiten establecer paralelismos con los objetos expuestos. Por ejemplo, en *La revista de las tropas en Barcelona*, que forma parte de serie de paños sobre la conquista de Túnez realizada por encargo de Carlos V, las armaduras de algunos personajes son como las que vemos en la sala. Concreta-mente, el jinete de la parte inferior izquierda lleva piezas de la armadura de Mühlberg del emperador, situada frente al tapiz.²

El montaje tiene mucho de escenografía. Hay un orden de la visita, temático y cronológico, que favorece diversas lecturas –al menos una histórica y otra artística–, pero se recrea la disposición anterior a esta instalación, que consistía en situar las armaduras en dos filas enfrentadas, como prestas a iniciar a batalla. Se muestran armas de parada, piezas de materiales muy ricos y lujosos objetos de representación de poder.³ Los cuadros que se exponen junto a todo ello, retratos de personajes de la realeza que portan esas armas, lo subrayan. El espacio central está menos despejado que en tiempos pasados porque lo ocupan

las armaduras ecuestres. El resto se sitúan sobre maniqués tapi-zados y realizados ex profeso, que sustituyen de manera elegante a los antiguos de madera.

El trabajo con los soportes es uno de los aspectos más cuidados de este museo. La variedad es grande porque se precisan, además de para armaduras completas, para todo tipo de armas y piezas sueltas. El propio arquitecto explica que «muchas piezas tienen un lugar específico para sostenerlas. Por ejemplo, las espadas no se pueden sujetar por las hojas, las testerías deben exponerse con cierta inclinación, la adarga de cuero, por su gran fragilidad, necesita una gran superficie de apoyo...».⁴ Otro soportes espe-cíficos fueron las peanas de los caballos. Se barajaron distintas soluciones y al final se diseñaron unas ovaladas que funcionan bien para composiciones ecuestres y evitan accidentes del público, aunque es una pena que se hayan tenido que rodear de catenarias. El arquitecto proyectó estas peanas de modo que creciesen en altura con la distancia «para aumentar el efecto de perspectiva y recordando las enseñanzas de Palladio».⁵ Ya no es solo estudio minucioso de cada soporte, sino atención a cada uno de los de-talles que contribuyen a definir el ambiente espacial del museo.

1 Álvaro Soler, *Guía de la Real Armería del Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2000, pp. 16-17.
2 Ibidem, pp. 21-22.
3 Álvaro Soler, «La Real Armería de Madrid», *Arbor*, n.º 665, 2001, p. 7.
4 Ginés Sánchez Hevia, «Soportes, o el elogio de las pequeñas virtudes», *Revista de Museología*, n.º 24-25, 2002, pp. 132-133.
5 Ibidem.



Chillida Leku 2000

En 1984, Eduardo Chillida y su mujer, Pilar Belzunce, adquirieron el caserío de Zabalaga, en Hernani, con los terrenos de su alrededor.¹ La idea del artista era transformarlo en un espacio que pudiese acoger su obra escultórica, gráfica y dibujada, así como los archivos generales de su producción. «Tanto por el paisaje que envuelve la casa como por su arquitectura», se lee en el catálogo de la exposición *Leku* (1997), «este es un paraje de gran personalidad, genuinamente vasco, que podemos entender como un auténtico *leku* Chillida, un lugar, un espacio, donde los contenidos y los continentes hacen referencia a su obra».²

Como artista museólogo o «artista comisario de su propia obra», Eduardo Chillida quiso ligar Chillida Leku a la naturaleza y situarlo en ella. Chillida Leku musealizó un territorio que, a la

postre, devinó en artefacto cultural. La historia de los artistas que señalan artísticamente el paisaje es larga. También Wolf Vostell, un ejemplo de pionero en la creación de museos de autor en España, declaró «obra de arte» el paraje Los Berruecos de Malpartida, en Cáceres. Por otra parte, la apropiación del paisaje implica la de las arquitecturas que contiene, como hizo Donald Judd en la Chinati Foundation con el desierto tejano que rodea Marfa y los barracones de un cuartel militar abandonado.

Chillida Leku tiene tres partes:³ el edificio de la entrada, proyectado por Joaquín Montero, el jardín o parque, con más de cuarenta esculturas, y el caserío, que fue remodelado por el artista de una manera muy personal. Su exterior apenas se modificó: se abrieron vanos para ver las esculturas exteriores, así como para

permitir la entrada de obras de gran tamaño y de la luz natural. En el interior solo se mantuvo la estructura con los materiales existentes, piedra y roble navarro, de modo que el espacio se percibe como vacío. En la planta baja están las piezas de mayor tamaño, y en la de arriba hay tres salas con obras iniciales, los *Aromas* o proyectos-boceto de obras monumentales y las *Gravitaciones*, esculturas de papel, colocadas por el propio Chillida.

En el exterior, aunque hay piezas camufladas, abundan las que están aisladas, con un sentido monumental. Muchas están implantadas directamente sobre el terreno, despojado de vegetación alrededor. Son atalayas e hitos en la naturaleza: «La escultura crea un lugar, [...] lo limita y lo enmarca».⁴ Hay una zona de sombra y una zona de sol, dominada por el prado, pero el recorrido

es estacional, y cambia continuamente. Tampoco la implantación de obras es definitiva: la escultura *Berlín*, que sirvió de marco a la foto oficial de la inauguración, viajó enseguida a su destino en la capital alemana. A pesar de lo ligado que está Chillida Leku a la mitificación del artista, su incesante transformación lo acerca a la tierra, hace de él una realidad menos grandilocuente.

1 Ese mismo año Tàpies creaba su fundación y al año siguiente se firma el acta de creación de la de Pablo Serrano, ambas ligadas a los museos que albergan sus obras.

2 *Chillida Leku*. Catálogo de exposición Caixa Catalunya, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 1997, p. 109.

3 Descripción del lugar en Natalia San Martín, «Museo Chillida-Leku. El aroma de Chillida», *Revista de Museología*, n.º 23, 2023, pp. 78-80.

4 *Chillida 1980-2000*. Catálogo de exposición, Obra Social Fundació «la Caixa», p. 20.



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira 2001

El museo surgió en torno a la conocida como «neocueva». El último cierre del yacimiento en 2002, pensado para garantizar su conservación, planteó la posibilidad de mitigar con una reproducción de la cavidad el esperable descenso del turismo. Lo singular es que el proyecto, realizado entre 1997 y 2001, se insertó en un riguroso programa científico y museológico que implicaba reconstruir la cueva tal y como había sido en el Paleolítico,

en vez de hacer una réplica de la existente. A pesar de que para calificarla se usan indistintamente los términos copia, réplica y facsímil, en la neocueva se restituye la entrada primitiva, que quedó taponada por un derrumbe hace trece mil años, y se eliminan los muros y refuerzos interiores que se habían ido construyendo prácticamente desde que se descubrió. En virtud de lo que es más una tarea sustractiva que una operación de copia literal,



la neocueva puede presentarse como algo más «más veraz que la verdadera», pues en ella se materializa «la restauración que el original no permite».¹

El acceso está orientado como el de la cueva en tiempos prehistóricos. Se abre a un entorno real, el que pudo haber existido. El cierre de vidrio necesario para el control climático enmarca el paisaje y, en palabras de Juan Navarro Baldeweg, distingue «entre un ámbito virtual y otro real». Aflora aquí esa consideración del pintor y arquitecto acerca del papel del marco, «la “ventana” de la estética clásica».² En el interior, los grabados, dibujos y pinturas del techo, los famosos polícromos, son facsímiles de los de la cueva cuando se cerró, ejecutados con los mismos materiales. Exhaustivos estudios científicos y documentales permitieron realizar también una reproducción topográfica al milímetro, con roca artificial compuesta en un 80% por polvo de roca caliza.

La neocueva es una sala del museo. Tiene pasarelas que imponen un recorrido seguro y accesible y que contienen las instalaciones y los textos informativos. Su diseño es deliberadamente contemporáneo. La luz aparece igualmente como elemento artificial. A diferencia de otras réplicas de Altamira (la del Museo Alemán de la Ciencia y la Técnica en Múnich y la del Museo Arqueológico Nacional en Madrid), la neocueva no está fuera del museo no era compatible con la intención del arquitecto de integrar las nuevas construcciones en el paisaje; desde la biblioteca pueden verse la superficie agrietada del trasdós y la estructura de cables de la que cuelga.

En realidad, la neocueva es una sala especial dedicada a una obra singular. Nadie que la visite puede pensar que ha estado en una gruta real. Pero el rigor de su factura, el tacto con el que se sitúa frente al paisaje y, sobre todo, el contexto de investigación y pedagógico del que surge la alejan de la banalidad de los parques temáticos. De hecho, la literalidad con que se presenta como evocación, y no tanto como copia, permite describirla como «artificio extraordinario».

1 Luis Fernández-Galiano, «Elogio del facsímil», *El País*, 21/10/2000.

2 *On Diseño*, n.º 235, 2002, p. 261.

3 Luis Fernández-Galiano, *op. cit.*

Museo de Bellas Artes de Bilbao 2001

Este museo bilbaíno pone en valor colecciones y edificios diversos potenciando lo que son por separado y lo que comparten. En él conviven los antiguos museos de bellas artes y de arte moderno. Ambos se unieron en 1945, ocupando primero un edificio neoclásico al que se sumó en 1970 otro edificio proyectado en estilo internacional para albergar el arte contemporáneo. Por último, el museo actual se abrió al público en 2001 tras una intervención llevada a cabo por Luis María Uriarte que amplió la superficie de exposición y los espacios auxiliares, resolviendo la

articulación de las distintas partes tanto hacia el exterior como en el propio museo:¹ dispuso los accesos para poner en valor el entorno urbano, integrándose en el eje que une el centro de la ciudad con Abandoibarra; también mejoró la fluidez de los recorridos, enlazando colecciones y edificios en un circuito histórico-cronológico que permite la nueva estructura de doble rampa. La actualización expositiva, muy respetuosa con lo existente, se produce sin estridencias, manteniendo en la colección antigua elementos característicos como el mármol de los suelos.



El blanco uniforme de los paramentos antiguos se sustituye por colores, estableciendo una primera alternancia en la sucesión de las salas. Dentro de ellas, el zócalo –otro elemento anterior del que no se prescinde– impone una percepción visual baja de los cuadros, piezas dominantes en el recorrido. Su ritmo de colocación varía: hay salas con un solo cuadro aislado en una pared, como acostumbra la pintura contemporánea, y salas en las que el centro queda vacío, con las obras situadas en los extremos. La iluminación se resuelve con unos techos en forma de artesa para permitir la entrada de luz exterior.

En la parte dedicada al arte contemporáneo, la museografía conserva el ambiente de amplitud espacial y visual del anterior montaje,² así como la iluminación cenital y lateral, esta última tamizada hacia dentro mediante unos elementos verticales discontinuos que crean, hacia las cristaleras, zonas de descanso. Cambian sin embargo la delimitación de los espacios y el suelo –con la sustitución del mármol por madera–, y aparece un tipo de soporte especial en «L», un murete vertical que no alcanza el techo ni el suelo con una mesa baja adyacente como pedestal de esculturas, especialmente idóneo para obras pequeñas como los *chillidas* y *oteizas*. Las pinturas parecen colgar a baja altura, bien porque lo están realmente o porque las mesas-pedestal elevan la altura del suelo. El efecto es similar al de las salas de arte antiguo y no se prescinde de un rasgo que ha definido el museo desde siempre.

Igualmente es característica de la institución y se mantiene la visibilidad desde el interior del entorno ajardinado, que ha ido poblándose hasta dar lugar a una suerte de museo de escultura al aire libre. Podemos seguir afirmando, como Eugenio d’Ors y Ricardo de Bastida, que la vista del monumento al compositor Arriaga a través del gran ventanal en la escalera del edificio neoclásico es el mejor cuadro del museo.³

1 Miguel Zugaza, «Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros antiguos y modernos*, Fundación BBK, Bilbao, 1999, con datos sobre estos proyectos y las políticas que los impulsaron.

2 Véase *Arquitectura*, n.º 152, 1971, pp. 42-45.

3 María Teresa Paliza Monduate, «Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...*, op. cit., p. 43.

Museu Picasso 2003

El deseo de Picasso de tener en Barcelona un museo de su obra fue una declaración de amor a la ciudad en la que residió en su juventud y a la que volvería en repetidas ocasiones. A ese afecto del artista la capital catalana correspondió con un proyecto que desde su inauguración en 1963 no ha dejado de crecer, sobre todo en superficie.

A la primitiva sede del palacio Berenguer d’Aguilar, en la calle Montcada 15, se sumaron en 1970 el palacio del Barón de Castellet y en 1981 el palacio Meca (17 y 19 de la misma calle). Con esta última anexión entró en escena el arquitecto Jordi Garcés, quien primero con Enric Sòria y después en solitario ha intervenido en todas y cada una de las ampliaciones y remodelaciones del museo, que cuenta además desde 1999 con la casa Mauri y el palacio Finestrelles (Montcada 21 y 23) para exposiciones temporales, y desde 2011 con un edificio de nueva planta en la vecina plaza Sabartés.

El Museu Picasso es una especie de museo ciudad. El paseo por Montcada es ya museístico. La estrechez de la vía y la adición longitudinal de los inmuebles impiden que tenga fachada. Hay cierto titubeo en la definición de la entrada, aunque ello

acentúa la percepción de ciudad. Una vez dentro, los patios y las escaleras la intensifican. En planta baja, un gran corredor paralelo a la Montcada y en contacto con ella conecta los edificios. Por eso se habla de este eje como «calle interior con una serie de locales distribuidos a ambos lados».¹ La iluminación se compara con la de la ciudad y los escaparates.

Si Garcés dice que las casas son museos habitados, probablemente sea por su prolongada relación con este museo.² El Picasso es un museo casa, como la casa de esas personas que, a pesar de prosperar, se resisten a abandonar su viejo barrio. Lo doméstico aparece como suma de fragmentos de viviendas medievales –una escalera aquí, un artesonado allá– e interiores del XVIII como el que acoge las cerámicas, «uno de los pocos ejemplos conservados de interior neoclásico en Barcelona». Lo fragmentario está presente en otras partes, complicando la resolución museográfica de espacios como la terraza en desuso que se ha recuperado como gran sala iluminada por una claraboya para acoger la célebre serie de *Las Meninas*.

El equipamiento sigue «leyes arquitectónicas y formales, claras, exactas y sencillas». Los falsos techos con los dispositivos técnicos se separan levemente de los muros, como si flotasen. El pavimento, blanco piedra, «funciona bien con obras potentes». Los expositores huyen de «respuestas especializadas y extraordinariamente singulares». «No soy partidario», dice Garcés, de «inflar los edificios con artificio para provocar emociones violentas». Se han abierto, también, huecos tapiados. En la visita se atisban, por ellos, exteriores restaurados del gótico civil catalán. De nuevo, la integración de casa y museo, la ventana como vitrina que encierra una panorámica, que crea la distinción exterior-interior y, además, organiza los encuadres.³

1 Oriol Bohigas, *Garcés-Soria*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 13.

2 *Dediseño*, n.º 13, 1987, p. 44.

3 Anatxu Zabalbeascoa, «Jordi Garcés. Proyectar espacios expositivos», *Diseño Interior*, n.º 135, 2003; Jordi Garcés, «Reflexiones [sobre la idea de museo]», *Revista de Museología*, n.º 17, 1999, p. 167.



CosmoCaixa tiene su origen en el Museo de la Ciencia de Barcelona, que se instaló un edificio modernista remodelado en 1980 por Jordi Garcés y Enric Sòria. Ambos son hitos en la museografía española. El antiguo fue avanzadilla de los museos científicos interactivos. El actual, la ampliación construida por Roberto y Esteban Terradas –un edificio de nueve plantas que solo emerge de la superficie en la zona del vestíbulo acristalado–, es paradigma de la «museología total», un concepto inventado por Jorge Wagensberg, quien lideró la renovación integral que supuso la transición del Museo de la Ciencia al modelo CosmoCaixa.¹

La «primera prioridad» era procurar estímulos para «crear una diferencia entre el antes y el después de la visita». La mitificación de la experiencia está respaldada por el hecho de que las que ofrece el museo no existen en la vida real. El bosque inundado es prácticamente igual a uno de la Amazonia, pero en CosmoCaixa se puede observar desde puntos de vista que no pueden darse en el contexto original. En lo tocante a la interactividad, además de las modalidades previsibles se añade la que conecta el museo con el contexto político y social.

¿Cómo es la respuesta de la museografía a la museología total? Por una parte está el diseño de dispositivos concretos. Sin embargo, no menos importante es el replanteamiento y relectura de elementos tradicionales. Por ejemplo, la vitrina. «Entre museos de vitrinas pasivos y museos activos sin objetos», dice Wagensberg, «media un universo de matices». En CosmoCaixa se emplea la hipervitrina, como la que contiene cuatrocientas herramientas antiguas y explica «una breve historia de la humanidad a través de sus útiles».

La invención de una museología fundacional también se materializa como resultado de la decisión de privilegiar a los arquitectos como interlocutores. «Soñábamos un museo transparente»; otra idea conocida –pensemos en las exposiciones universales decimonónicas y la arquitectura de vidrio– llevada hasta sus últimas consecuencias, la extrema visibilidad. La transparencia se manifiesta desde el primer contacto entre la explanada exterior de la plaza de la Ciencia y el interior del museo, que se puede contemplar a través de un mirador. «La transparencia como instrumento de diseño» permite una interconexión visual entre distintos espacios, de modo que el visitante tenga conciencia «en todo momento de las variaciones que el programa cambiante del museo ofrecería». Se disponen «largas visuales» para poder observar, al deambular, ángulos distintos de objetos y fenómenos, pero, también, «qué hacen o qué miran otras personas».

En este ambiente de libertad para escoger qué y cómo mirar, hay «grandes emblemas museográficos», como el muro geológico. En el diseño de los ambientes y objetos de CosmoCaixa intervinieron Joan Sibina, Xavier Mariscal, Jesús Moreno, Augusto Saavedra, Joan Pascual y Judith Saurí, Ramiro Solina, Xavier Amat y Enric Pladevall, responsables de un asombroso despliegue de recursos y técnicas de representación que impide que el protagonismo de las grandes instalaciones diluya otra de las acepciones de «total»: el resultado de una suma u otras operaciones.



¹ Jorge Wagensberg et al., *CosmoCaixa: el museo total por conversación entre arquitectos y museólogos*, Sacyr, Barcelona, 2006. (Las palabras entrecomilladas del texto proceden de este libro).



Museo del Traje 2004



posición central y pueden rodearse. El color elegido como fondo de los trajes, una mezcla de gris y *beige* (el *greige* de Armani), busca una neutralidad sutil que se hace patente en la confrontación con escenarios más «dramáticos», como el que se crea con el negro en las vitrinas de joyas.

Los maniquíes son un asunto delicado en los museos de indumentaria. Salvo excepciones al final del recorrido, se ha optado por que sean invisibles, distanciándose con ello de estrategias expositivas como las del Victoria & Albert Museum, que los exhibe en distintas posturas para poner en valor determinados aspectos de las prendas y cómo responden al movimiento corporal. En cambio, la percepción de los trajes está marcada aquí por la verticalidad y el estatismo; la visión se concentra en el vestido, no en el cuerpo vestido.

Manuel Estrada diseñó para el museo una suerte de «gráfica expandida» que se despliega por doquier: desde las composiciones con imágenes retroiluminadas de las salas o la tipografía de la cancela metálica del camino de acceso hasta el rótulo que sitúa exteriormente el museo en el edificio; y desde el logotipo como escultura en los jardines hasta su empleo como tirador en las puertas acristaladas.



90

Este museo ocupa parte de la planta principal de un edificio situado en la Ciudad Universitaria madrileña, proyectado y construido entre 1969 y 1973 por Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz, e inaugurado en 1975 como Museo Español de Arte Contemporáneo. La configuración a flexible de la gran sala destinada en origen a albergar obra plástica moderna permitió la construcción de la estructura de muros que define la distribución de espacios expositivos encadenados del actual museo de indumentaria y moda, cuyo origen se remonta a un acontecimiento efímero, la Exposición del Traje Regional e Histórico celebrada en 1925, donde el diseño y la creación de ambientes se confió a artistas del momento.¹

El interés de la museografía de Ginés Sánchez Hevia se concentra en búsquedas y hallazgos escenográficos adecuados a las peculiaridades de una colección heterogénea –donde confluyen etnología, artes decorativas y aplicadas o industria– y cronológicamente amplia. El visitante lo aprecia inmediatamente en la iluminación, o mejor dicho a causa de su ausencia. Los textiles exigen exhibirse prácticamente a oscuras. Como en otros museos de trajes, la visita se estructura, en dos recorridos prácticamente paralelos: uno dominante, que sigue un orden cronológico, y otro secundario, más heterogéneo por estar formado por módulos temáticos de contenido transversal. Las peculiaridades de las colecciones marcan hitos en las dos líneas argumentales y se distinguen en espacios particulares, como el dedicado a Mariano Fortuny.

En los paramentos de esta arquitectura dentro de otra arquitectura se abren grandes escaparates, idóneos para los tiempos de exposición limitados que soportan los tejidos. Dentro de los escaparates hay también alguna recreación: predomina la ambientación histórica, que no historicista. Además, ocasionalmente, en espacios más amplios, hay vitrinas exentas que ocupan una

¹ Rafael Serrano García, «El Museo del Traje de Madrid», en *Her&Mus: Heritage & Museography*, n.º 3, 2010, p. 43.

Museu del Cinema 2006

El Museu del Cinema de Girona alberga una colección específica, la de Tomàs Mallol, y está concebido a la medida del amor de un cineasta *amateur* por el medio, fabricante él mismo de aparatos y comprometido con el fomento del séptimo arte. El material que reúne es precinematográfico y de los primeros tiempos del cine. Abundan las invenciones ópticas y los mecanismos arcaicos que generan imágenes en movimiento. Pero los autores de la museografía, Dani Freixes y el estudio Varis Arquitectes, declaran explícitamente que su proyecto «pretende huir de la imagen de museo de arqueología industrial, de la imagen del cine como invento». Para conseguirlo plantean un montaje expositivo que potencia el cine como herramienta de conocimiento, a base de articular las piezas con demostraciones de su funcionamiento y con espectáculos visuales. La ambientación elude el exceso de nostalgia con ironía y sentido del humor.

La llamada Casa de las Aguas, donde se ubica el museo, es un edificio de fines del siglo XIX que los arquitectos pudieron rehabilitar con libertad, incorporando la arquitectura a la museografía con el uso de las ventanas como cajas de imágenes que se retroiluminan por la noche, y con elementos escultóricos diseñados por ellos mismos (como el gran rollo de película que se despliega en una de las fachadas) o por otros artistas (la columna coronada por una «A», homenaje al cine de Joan Brossa, un hito en la vecina plaza de la Constitución). Y si ya

desde fuera se puede adivinar el valor de los elementos añadidos, reclamo visual en la ciudad, en el vestíbulo se constata la capacidad de invención de Freixes como diseñador de interiores. Los pilares revestidos con bandas de zootropos para sugerir la ilusión de la imagen en movimiento muestran esa materialidad obsoleta que caracteriza la colección y que está en todo el museo, pero resuelta con ingenio y, como en el exterior, vinculada a la estética pop.

A partir de aquí, la visita se organiza a través de un recorrido cronológico desde la planta tercera en sentido descendente. Los artilugios, las proyecciones, la cámara oscura, pequeños teatros y cinematógrafos, estudios fotográficos y decorados, platós de rodaje se suceden expuestos tanto a la contemplación como a la manipulación. Las copias (sobre todo de imágenes) conviven con tranquilidad con los originales (al fin y al cabo, el cine es, en parte, un medio de reproducción). Sobre el negro que predomina en el contenedor destaca el amarillo anaranjado que unifica los paramentos verticales y fondos expositivos. El trabajo de iluminación, con zonas en penumbra para permitir las proyecciones, es muy importante, aunque lo verdaderamente asombroso de este museo es cómo se ha conseguido integrar las distintas experiencias que se proponen en algo invisible, en una atmósfera: una sensación de refugio frente al tedio de lo cotidiano, que es precisamente lo que nos procura el cine.



Museu de la Música 2007

Está ubicado en L’Auditori de Barcelona, un edificio de Rafael Mo-neo, pero tiene un público propio y ocupa un espacio concreto. La implantación museográfica de Dani Freixes (Varis Arquitec-tes) le proporciona la singularidad que visibiliza su independen-cia. Es como si después de ocupar varias sedes provisionales el Museu de la Música hubiese encontrado por fin su lugar, gra-cias también sin duda a que parte de un proyecto museológico muy bien definido por Romà Escalas.

Teniendo en cuenta, como diría Víctor Gómez Pin, el volumen de público que «ha sido hurtado al conocimiento de la música», en el capítulo de los requisitos previos fue importante resolver la atención a diferentes edades, niveles culturales e intereses. Para ello se dispuso un recorrido sencillo, marcado por el orden que proporciona el patio central. La flexibilidad que impone este deseo de accesibilidad es también importante en el montaje por razones que tienen que ver con la evolución de la música como disciplina y con la tecnología asociada a su recepción y difusión. El museo no solo prevé crecer en contenidos, sino integrar nue-vas tecnologías, de ahí la importancia de la ductilidad de la ex-posición más allá del mobiliario y las vitrinas.

Los instrumentos musicales se tratan como objetos pre-ciosos, con el espacio concebido como estuche o caja de mú-sica; y el museo se usa «como un gran instrumento que sabe interpretar diferentes partituras...».¹ La iluminación –jerarqui-zada y temporizada– y la elección de materiales –moqueta roja,

vidrio y madera– potencian los valores plásticos de los objetos expuestos. La moqueta es silenciosa, «buen fondo para los ins-trumentos de madera y de metal y ayuda a absorber la luz sin reflejos». La transparencia del vidrio es adecuada como conte-nedor de las poderosas formas de los instrumentos, y está tam-bién en las peanas y en los soportes de la información auxiliar.

A pesar de la poderosa presencia de las formas, «no es un museo de objetos... es un museo donde los instrumentos de la colección son los testimonios centrales que permiten convertir las músicas de las diferentes épocas en auténticas protagonis-tas». «La implantación museográfica es un soporte al servicio del oído». La audición, «la parte efímera de la visita», es individual (mediante audífonos) y colectiva. Las vitrinas son curvas, «provo-cando unas partes cóncavas y otras convexas, pequeñas subsalas... que permiten escuchar la música colectivamente en los espacios cóncavos, e individualmente en los convexos». El museo es «una suma de estancias abiertas a la vista y cerradas en el oído».

Esta instalación expositiva como «soporte al servicio del oído» se complementa con otra experiencia visual, que es la de la imagen en movimiento. Se trata de proyecciones contra las pare-des del museo, «que permiten completar el discurso con un com-plemento audiovisual que tanto puede servir para contextualizar la música, entender el pensamiento de la época o la investigación de la belleza a través de las otras artes. Más que imágenes acom-pañadas de música, es música contextualizada con imágenes».



¹ Dani Freixes y Romà Escalas, «El nuevo Museu de la Música en el complejo del Au-ditorio de Barcelona», *Revista de Museología*, n.º 41, 2008, p. 63. (Todas las citas pertenecen a este artículo).



Museo Nacional de Escultura 2009



Analizar el actual montaje expositivo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid implica valorar la proporción en la que se manifiestan exceso y contención. La relación entre edificio y colecciones,¹ en las que domina la escultura religiosa de los siglos xv a xviii, es muy directa. No hay que olvidar tampoco que el Colegio de San Gregorio fue una institución teológica con gran peso doctrinal en el Renacimiento y el Barroco. En este contexto, la intervención de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano adopta diversos enfoques: por una parte propone un pabellón de acogida que dialoga con lo existente a través de formas y materiales contemporáneos; por otra, trabaja con las preexistencias bien integrándolas o bien tratándolas como excepciones.

El museo es también ejemplo del éxito de una museografía al servicio de una idea clara, la de subrayar, en estos tiempos de «uniformidad museística»,² la especificidad de los fondos, que representan una de las culturas figurativas más ricas de la Europa católica. Precisamente para definir su singularidad se favorecen puntos de vista no necesariamente frontales, o se sitúan figuras en espacios que, como las esquinas, adquieren visibilidad por el hecho de estar ocupados. En muchas salas se pueden ver perspectivas variadas y complementarias de las piezas desde la misma posición.

El disfrute está en la contemplación. Hay pocas vitrinas y es fácil apreciar matices, materiales y hasta el reverso de los retablos. La textura de los muros, su «color neutro y de acabado *non finito*», favorece también que la luz se «focalice intencionalmente sobre las piezas». ¿Qué marco museográfico conviene a la profusión decorativa y el caudal expresivo dominantes? La contención, un tipo de lenguaje con el que los arquitectos se sienten cómodos. Los soportes son variaciones sobre un tema geométrico; abundan los de latón dorado cubierto por una pátina oscura, «dando reflejos que cambian en función de la luz y que, además, producen un efecto visual de ligereza». Algunas soluciones se repiten, como los podios de retablos a modo de mesa de altar, recreando la posición original. Otras son específicas, llegando incluso a la reconstrucción topográfica de los fragmentos, como en el retablo de la *Pasión de Cristo* de Rodrigo de Holanda. También funcionan las repisas para enfatizar gestos y movimientos de figuras exentas, como el banco del retablo de los patriarcas de Alonso Berruguete.

La visita se ordena para presentar el arte en la historia, pero algunas actuaciones ponen en cuestión la uniformidad cronológico-estilística. Además de los hiatos impuestos por la especificidad de ciertas piezas, la discontinuidad surge de agrupaciones que crean ámbitos hacia el pasado –como en las salas donde se subraya la vinculación entre Barroco y Contrarreforma o hacia el futuro, a través de ambientes que proponen al espectador contextos relacionados con la cultura visual o con medios de otras épocas, como el cine de Val del Omar–. La situación de la capilla al principio o al final del recorrido también combate la linealidad.

¹ Se analiza la parte del museo dedicada a escultura y pintura.

² María Bolaños, «¿Un nuevo museo? El Museo Nacional Colegio de San Gregorio», *Revista museos.es* n.º 5, 2009-2010. (Las palabras entrecomilladas han sido tomadas de este texto).



Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra 2009

La reivindicación para Madinat al-Zahra de un museo en el propio yacimiento se planteó desde el inicio de las excavaciones en 1911. Los hallazgos fueron tan considerables que pronto se hizo evidente la necesidad de disponer de un espacio donde instalar, estudiar y exponer los materiales arqueológicos, pues como escribía el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, que fue el primero en investigar sistemáticamente el yacimiento, «lo mismo en Pompeya que en la Argelia y que en Egipto se renuncia ya a llevar lo descubierto a los museos, dejándolo convenientemente instalado en el sitio mismo en que se encuentra».¹

Pero el tanto tiempo esperado museo no es solo el lugar de llegada, procesamiento y exhibición de lo hallado en las excavaciones, sino que se ha concebido también como *punto de partida* en el descubrimiento por parte del público de la antigua ciudad palatina. El museo se distancia del yacimiento para no condicionar futuros trabajos de prospección, pero se sitúa en una posición estratégica para conectar algún día con él. Es la antesala de la visita a los restos arqueológicos, de los que hasta ahora únicamente un diez por ciento está a la vista y que probablemente no alcanzan por sí solos a comunicar su extraordinario valor.

El programa museológico, que redactó Manuel Acién Almansa, es un ejemplo de «transferencia de conocimiento desde el ámbito de la investigación al de la difusión».² Y todo en el proyecto museográfico del equipo formado por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano –también autores del edificio– con Juan Pablo Rodríguez Frade se pone al servicio de la idea de transmitir, mediante formas, materiales y geometrías, los rasgos que definen el momento histórico y la cultura que alumbró Madinat al-Zahra.

Fragmentos arquitectónicos que se sitúan en emplazamientos similares a los que ocuparon en el yacimiento, como los capiteles sobre pilares o las decoraciones parietales reconstruidas como puzles en la pared... Lo excepcional, las piezas, se inserta en un ambiente donde domina lo ortogonal, y ello es especialmente evidente en los cubos de acero cortén que funcionan como escaparates o como cofres a los que asomarse. Distanciándose de las posibilidades de inspiración que ofrece el arte islámico, los cubos y las mesas generosamente alargadas que dan lugar a plintos y vitrinas crean una imagen inequívoca de museografía moderna. Las circulaciones y la selección de vistas interiores son sin embargo referencias sutiles a la tradición musulmana.

El Museo de Madinat al-Zahra ha recibido premios por su arquitectura (Aga Khan 2010) y por contarse entre los que han sabido detectar y satisfacer las necesidades de su audiencia (Museo Europeo del Año 2012), y es probable que este último galardón tenga en parte que ver con su apuesta por las posibilidades que ofrece la reconstrucción virtual para la explicación del patrimonio arqueológico, y esa confianza es a su vez indicio de que este centro y el yacimiento podrían llegar a ser escenario de experiencias museísticas todavía inéditas.



¹ Para detalles de este proceso, y la referencia de Velázquez Bosco, *vid.* Antonio Vallejo Triano, «Arquitectura para la memoria: la sede institucional del conjunto arqueológico Madinat al-Zahra», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, n.º 3, 2004, pp. 45-49.

² Antonio Vallejo Triano, «Madinat al-Zahra: realidad histórica y presente patrimonial», *AWRAQ*, n.º 7, 2013, pp. 121-142.

Villa romana La Olmeda 2009



La Olmeda es una variante de *casa museo*; se expone no tanto como ruina (que en parte sí, como se verá), sino como yacimiento. La villa romana y las termas adyacentes que lo integran aparecen ante el visitante como una excavación arqueológica detenida en el tiempo. Muchas decisiones museográficas de los arquitectos Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa vienen dictadas por el deseo de que sea verosímil como tal. La principal, recogida en el lema del concurso, *Noli me tangere*, fue que el museo no tocara los restos arqueológicos.

Aunque La Olmeda sea un yacimiento transformado en museo, los arquitectos evitan deliberadamente evocar la imagen que suelen tener las típicas estructuras que cobijan las excavaciones arqueológicas. Hay decisiones sutiles que identifican museo y yacimiento, como el talud de la rampa de acceso que «recuerda el montículo que ocultó durante siglos la villa»,¹ pero desde el programa museológico hay una renuncia expresa a las recreaciones. La reconstrucción de la arquería puede suscitar reparos, pero funciona como hito e impide que la vista se derrame indiscriminadamente.

A la hora de referirse a cómo se integran los restos arqueológicos en el proyecto, el arquitecto y académico de Bellas Artes Luis Fernández-Galiano habla de otro enfoque que habría hecho «más vívida la experiencia» y, dejándose llevar por un juego de palabras, menciona la alternativa de reconstrucción del conjunto levantando «paredes en Pedrosa».² Por el contrario, el escritor y académico de la Lengua Antonio Muñoz Molina elogia que se haya dejado constancia de lo que no se sabe.³ A la complejidad y esplendor de la mansión rural del siglo IV y sus dependencias se responde con elementos abstractos y ligeros,

pasarelas horizontales que articulan el recorrido y cerramientos de chapa metálica perforada. Hay bandejas ajardinadas de acero, con césped artificial, que «evocan el verdor del antiguo patio».⁴ Desde la cubierta cuelgan mallas de acero que restituyen idealmente los espacios originales y sugieren además una forma de contemplación como a través de un velo.

Paredes y Pedrosa han dicho que La Olmeda se vincula «simultáneamente a la geometría oculta de la naturaleza y a la propia del yacimiento».⁵ Esta última es la más interesante para la museografía, y se aprecia en la relación entre los mosaicos (lo que se expone) y la cubierta (la arquitectura). Las teselas de los primeros y los rombos del entramado estructural de la segunda se potencian por oposición: la forma regular del techo subraya la belleza irregular de los mosaicos; y viceversa. La cubierta tiene también «un aspecto de artesonado que le otorga dignidad monumental».⁶ A los arquitectos les gusta relacionarla con una lámina del *triclinium* de una villa romana que realizó Viollet-le-Duc. La referencia ofrece sobradas pistas acerca de cuáles son sus criterios cuando de tomar posiciones frente a la cuestión patrimonial se trata.

1 Paredes Pedrosa arquitectos, *Villa Romana La Olmeda*, Diputación Provincial de Palencia, 2014, p. 23.

2 La Villa La Olmeda está en el término municipal de Pedrosa de la Vega. Luis Fernández-Galiano, «Sobre olmos y álamos, en la Castilla de mieses y de nieves», en *Villa Romana...*, op. cit., pp. 13-16.

3 Antonio Muñoz Molina, «En viaje de estudios», en *Villa Romana...*, op. cit., p. 11.

4 Paredes Pedrosa arquitectos, op. cit., p. 30.

5 Ibídem, p. 23.

6 Luis Fernández-Galiano, op. cit.



La Fundació Francisco Godia es una institución que conserva parte de una colección particular, la que el empresario y piloto de Fórmula 1 que le da nombre reunió entre los años sesenta y setenta del siglo pasado y heredó su hija Liliana, y las nuevas obras que se han ido sumando a partir de 1999, cuando se creó la fundación. Su objetivo es situar estas obras en un renovado contexto conceptual, que no es otro que la puesta en valor y la difusión pública del papel que puede desempeñar el coleccionismo privado en la protección del patrimonio artístico y cultural.¹

En las plantas baja y principal de la Casa Garriga Nogués, un inmueble modernista de L'Eixample de Barcelona proyectado por Enric Sagnier en 1905, tiene su sede la fundación. El valor patrimonial del edificio y el de la colección se potencian entre sí a través de la integración de la arquitectura en el discurso expositivo. El proyecto de rehabilitación de Jordi Garcés eliminó preexistencias sin valor, conservó elementos originales o los restituyó. Un equipo de conservadores y restauradores del museo se encargó del tratamiento de los elementos ornamentales.²

Las instalaciones se adaptaron a estos pies forzados. El criterio principal fue que se distinguiese claramente lo nuevo de lo que permanece.³ Nada de imitaciones ni pastiches: la iluminación de las salas es intencionadamente moderna y, por ejemplo, se aprovechan fragmentos de muro blancos, separados de paredes y techos, para esconder los sistemas de ventilación, a la vez que se convierten en soportes para piezas. Son elementos nuevos, que, como explica Daria de Seta, coautora del proyecto expositivo, median entre visitante, edificio y colección.

En las zonas menos condicionadas por lo existente se actuó con mayor libertad. Destaca la intervención en la terraza, una zona fronteriza donde se evoca la idea de espacio público que Ildefons Cerdà imaginó para L'Eixample. Una pieza de Cristina Iglesias concebida ex profeso para el lugar establece una continuidad entre las salas de exposición y ese jardín urbano diseñado por Garcés,⁴ una continuidad acentuada por los reflejos que recoge su superficie.

El itinerario de la visita es cronológico y se resuelve en dos recorridos concéntricos en torno a la escalera principal. Además de fomentar el diálogo entre las piezas, muy heterogéneas, y las salas, se busca que cada objeto resuelva su mejor presentación individual o en grupo. Uno de los dispositivos más interesantes es la gran vitrina de cerámicas hispánicas de los siglos XIV a XVIII. Se trata de un «mecanismo tecnológico» (así lo describe De Seta) que reactualiza un mueble tradicional al tiempo que aísla y enmarca las vistas a la calle Diputació.

El éxito de la propuesta institucional que plantea la Fundació Godia –inseparable de la calidad de la remodelación arquitectónica y museográfica– se puede medir por lo rápido que funcionó, en el sentido de que numerosas fundaciones –Fran Daurel, Vila Casas, Alorda Derksen o Suñol– dieron enseguida el paso de mostrar públicamente sus obras de arte.⁵

1 Mercè Obón, «Fundació Francisco Godia: una colección privada abierta al público». Agradezco a la autora, conservadora de la Fundación y a Daria de Seta, arquitecta y coautora del proyecto museográfico, los datos proporcionados para elaborar este texto.

2 Santi Barjau y Antonio Sagnier, «La Casa Garriga-Nogués», pp. 461-467.

3 «Nueva sede Fundació Francisco Godia», *On Disseny* n.º 303, 2009, p. 109.

4 *Ibidem*.

5 Mercè Obón, *op. cit.*



Como casa museo, el Cerralbo parece fácil de calificar. Sobre todo teniendo en cuenta que el testamento de su fundador fue muy explícito al respecto: su colección artística debía conservarse tal y como él la había dejado. Por eso se considera «un testimonio museológico y museográfico que no ha sucumbido a los dictados de la moda», que «contribuye a documentar la historia del gusto artístico y del coleccionismo español del siglo xix».¹

Sin embargo, esta facilidad con la que puede adscribirse a un tipo concreto de museo enmascara sus peculiaridades. Ya la primera casa familiar del último marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa, en la calle Pizarro, se conocía como «Museo Cerralbo» porque, se decía, «nada tiene de casa en el sentido de vivienda habitual de las gentes».² Y el palacete de la calle Ventura Rodríguez fue desde siempre un museo con dependencias domésticas, en cuya construcción el marqués participó activamente. La parte privada constaba de tres casas en el entresuelo –la de los marqueses y otras dos para los hijos del anterior matrimonio de la marquesa– más dependencias comunes en las plantas segunda y tercera. La parte pública la formaban el vestíbulo, la gran escalera y el piso principal. Fueron estos tres ámbitos los que Cerralbo ordenó preservar.

El museo, sin embargo, no ha dejado de transformarse, fundamentalmente al hilo de los criterios museológicos de sucesivos directores. Tras las pérdidas de la Guerra Civil y a raíz de que, en 1944, el edificio pasase a ser propiedad del Estado, algunos aposentos del entresuelo se convirtieron en galerías de pintura.³ El museo ganó en superficie y la casa se hizo museo, porque parte del espacio doméstico privado se hizo público.

En la década de 1980 se incorporaron objetos decorativos y arqueológicos que, en vez de integrarse en el conjunto, se protegieron en muebles remodelados como vitrinas, subrayándose su percepción individual. Al eliminarse también cortinajes y alfombras, «el espíritu que pretendía su fundador desapareció».⁴ En la década siguiente se restauraron diversos salones del piso principal y a partir del 2000 se decidió la supresión de las museografías históricas posteriores a la original para «devolver» al palacete «el aspecto» que tuvo en vida del marqués, valorando la ambientación como una pieza histórica más. Ante la imposibilidad de conseguirlo en las galerías creadas a partir de dependencias domésticas y debido a la dificultad que implicaba intervenir en los ambientes privados del entresuelo, los trabajos de recuperación se centraron en el vestíbulo, la planta principal y la escalera.⁵

Lo que Juan Cabré, primer director del museo, definió como «el estuche perfecto de la colección»,⁶ mantiene la museografía suntuaria y ecléctica original, mientras que en otros espacios del entresuelo no hay restitución fidedigna, sino recreación de ambientes. Aunque «el principal encanto» del Cerralbo sea «la sensación de apariencia de inalterabilidad al paso del tiempo», de que no ha habido «actualización museográfica»,⁷ sería una ingenuidad pensar que *todo* lo que vemos es *de verdad*. Si lo habitado se siente, es como ausencia.

1 Pilar Navascués, *Museo del Ecmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1997, p. 5. Para la historia del museo y su propietario, véase también Lurdes Vaquero, *Guía del Museo Cerralbo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010.

2 Así se describía en 1885, cfr. Pilar Navascués, *op. cit.*, p. 15.

3 *Plan Museológico del Museo Cerralbo*, 2008.

4 *Ibidem*.

5 Una de las decisiones más acertadas, trasladar del arranque de la escalera principal, la taquilla y el guardarropa a una zona del patio interior. *Vid. Museo Cerralbo. Plan Director 2011-2014*.

6 Pilar Navascués, *op. cit.*, p. 63.

7 *Museo Cerralbo. Plan Director 2011-2014*.



Museo de La Rioja 2013

El museo se sitúa en la antigua casa de Espartero desde 1971. En 2003, este caserón tardobarroco logroñés fue ampliado con un edificio anejo del arquitecto José Miguel León, y también se acometió una remodelación del inmueble histórico que concluyó en 2012. El proyecto museográfico de Pedro Feduchi se redactó en 2005, a partir de un proyecto museológico realizado por María Teresa Sánchez Trujillano. Los recorridos se concibieron considerando que las plantas del antiguo edificio tienen su continuación en el de ampliación. Los pasos entre dos inmuebles tan diferentes se producen en las tres plantas del museo, modificando alternativamente la percepción espacial en cada una de ellas.

La colección, al igual que en muchos de los antiguos museos provinciales, es heterogénea y cronológicamente muy amplia, con fondos de calidad dispar y procedencia dispersa.¹ La museografía se ajusta a esas circunstancias con una sucesión de planteamientos expositivos diferentes para cada una de las secciones: piezas arqueológicas (desde la Prehistoria a la romanización), objetos histórico-artísticos (a partir de la Edad Media y hasta el Barroco tardío), etnografía y, por último, pintura y escultura del siglo XIX y comienzos del XX.

El recorrido arranca en las salas menos representativas del antiguo caserón, con vitrinas corridas adosadas a las paredes. Como no hay materiales prehistóricos que deban destacarse, cobran protagonismo las escenas de ambientación a modo de dioramas de los fondos de las vitrinas. La romanización coincide con el paso al edificio de ampliación y ello permite variar con el añadido de expositores abiertos, mesas y alacenas o vitrinas exentas



La siguiente planta coincide con el arranque de la época medieval y se sitúa también sobre espacios más o menos abiertos del edificio moderno, de modo que la museografía recurre a soportes adecuados a piezas individuales y/o que deben exponerse exentas. Para las tablas de San Millán, por ejemplo, se diseña un dispositivo con un marco de sujeción que pivota en el centro y gira para que puedan contemplarse por ambos lados, como en su posición original. El material de esta zona (chapa lacada) da paso en la parte renacentista a la madera de roble, que usada en listones verticales ofrece un contrapunto eficaz y discreto a las obras históricas.

Al comenzar el recorrido de la tercera planta en el viejo palacio se mantienen materiales y calidades por estar en espacios de crujías estrechas y techos bajos. El plan museológico contemplaba la convivencia de objetos artesanales ligados a la cultura material doméstica con cuadros costumbristas, para lo que se crean espacios abiertos y con una disposición de piezas cercana al espectador. En la planta equivalente de la ampliación se instala una galería de bellas artes con particiones ligeras y circulación fluida que constituye el último capítulo de una museografía hecha a base de vueltas de tuerca pero que trata de sacar el mejor partido de la arquitectura de los contenedores y de una colección heteróclita con soluciones diseñadas ex profeso para cada coyuntura.

¹ María Teresa Sánchez Trujillano, «El museo de La Rioja: sus colecciones, su bibliografía», en *Cuadernos de Investigación: Historia*, n.º 10, 1984, pp. 45-56.

Museo Arqueológico Nacional 2014

El último gran museo de titularidad estatal remodelado en España es el Arqueológico Nacional. Fundado en 1867 por Isabel II e instalado en su actual sede desde 1895, experimentó durante el siglo xx cambios en el edificio y en la disposición de las colecciones, el último en la década de 1970; al llegar el siglo xxi se hizo muy evidente que precisaba otra puesta al día.

Para transformar el Museo Arqueológico Nacional se han empleado, según los responsables institucionales, «todos los medios técnicos y de comunicación que pueden favorecer la puesta en valor de las colecciones y la comprensión del discurso expositivo histórico propio del museo, convenientemente actualizado y reinterpretado a la luz de los nuevos descubrimientos científicos».¹ Significado y comprensión (además de una discutible confianza en el carácter ejemplar de la historia) son palabras clave para describir el trabajo acometido por Juan Pablo Rodríguez Frade al frente de la remodelación integral del museo.

Los viejos signos de representación –la configuración axial y bifronte del antiguo palacio, la escalera monumental– se despojan de parte de su contenido semántico para generar otra entrada lateral con área de acogida, tienda, cafetería, sala de conferencias, salón de actos y sala de exposiciones temporales, elementos emblemáticos de las transformaciones de los museos hoy día. De la museografía anterior tampoco queda rastro, pero hay un nuevo espacio de bienvenida e inmersión que, en clave visual, apela tanto a la curiosidad como a la empatía del visitante.

La nueva disposición espacial de las colecciones relacionadas con la entidad histórica que llamamos España comienza en el sótano de la Prehistoria para ascender a la luz de nuestro pasado más cercano en las plantas superiores, donde también cabida las secciones especiales: historia del museo, Egipto y

Nubia, Oriente Próximo Antiguo y Grecia. De abajo arriba, de un patio a otro, como el péndulo que marca el paso del tiempo, se suceden las etapas históricas, aunque hay partes concretas donde, como muestra «La moneda, algo más que dinero», se impone la presentación temática.

La museología dictada desde los distintos departamentos de la institución genera una museografía que pretende otorgar cierta imagen de unidad y continuidad, formal y narrativa, entre las distintas partes del recorrido a través de una serie de elementos comunes –vitrinas, tarimas y otros soportes– capaces de cumplir los requisitos expositivos de piezas y conjuntos de objetos muy heterogéneos y con importancia desigual en la construcción del discurso; de hecho, hay una modalidad de visita abreviada que se ciñe a las «piezas estrella».

Aunque se busque la unidad se evita la uniformidad con cambios materiales o cromáticos, con la presencia o práctica ausencia de la luz natural en los espacios y, sobre todo, con el protagonismo que juega ahora la arquitectura del antiguo contenedor, muy presente en los patios –donde tiene que *competir* con escaleras y monteras de nuevo cuño– y en las salas de la primera planta, y casi oculta en el resto por falsos techos y muros divisorios.

Fruto de la colaboración de un equipo de profesionales muy numeroso y heterogéneo, que ha debido coordinarse cuidadosamente, el montaje museográfico es al tiempo locuaz porque apuesta abiertamente por el uso de recursos interpretativos; y es discreto por cómo todos esos «medios técnicos y de comunicación» se supeditan a las colecciones y son herramientas al servicio del programa museológico. En el Museo Arqueológico Nacional los lenguajes expositivos se han actualizado en la medida en que lo ha hecho el discurso científico.



¹ <http://www.man.es/man/museo/el-man.html>.



MIGUEL ZUGAZA, director del Museo del Prado, conversa con Selina Blasco acerca de temas relacionados con decisiones museográficas que atañen a la colección y su implantación en el edificio histórico y en su ampliación

En un museo como el Prado, no puedes dejar de pensar en la museografía como una reflexión larga en el tiempo. La propia historia del museo no es otra cosa que una historia de su museografía, de la forma en la que desde 1819 –cuando abre las puertas al público– se va configurando la presentación de las colecciones.

Lo que llamamos retóricamente «la colección permanente» es la principal manera de hacer historia del arte que tiene un museo. La forma de exponer no solo es mostrar a los visitantes su colección, sino también es la reflexión que hace el museo en cada tiempo, en cada momento, del significado de la identidad histórica y de la calidad de su colección.

En el Museo del Prado, con casi doscientos años de vida, se han ensayado muchísimas formas de presentar la colección. De hecho, creo que una de las exposiciones más importantes que hemos realizado en los últimos años en el Prado fue *El grafoscopio*, que era en realidad la historia de la museografía del Prado en su primer siglo de existencia. En ella se podía ver cómo la colección se fue disponiendo a lo largo de prácticamente todo el siglo XIX; primero la colección real, luego la colección del antiguo Museo de la Trinidad, y finalmente las obras religiosas de los conventos. Este proceso de ubicación se realiza con la dificultad de presentar una colección de pintura y escultura en un edificio ideado por Villanueva para la historia natural.

Este edificio se convirtió en modelo para otros museos de bellas artes, como la National Gallery de Washington. La forma de ordenar la colección, la museografía, es una tarea dilatada en un museo histórico como es el Museo del Prado.

Cada momento exige una serie de respuestas. En los últimos años, la ordenación de la colección ha estado condicionada por un acontecimiento capital, la ampliación física del museo. Hay que tener en cuenta que se fue ampliando a lo largo de la historia, incorporando más espacios para presentar la colección, pero no se definió un orden de visita definitivo. Y es la ampliación de Moneo la que se lo permite. No es que sea la más actual, sino la que ha tenido previsto, desde el principio, la idea de recuperar el edificio de Villanueva para la colección, liberándole de las servidumbres que ha ido asumiendo, retirando las exposiciones temporales, trasladando toda la actividad de conservación a la ampliación, generando un nuevo espacio de recepción del público con todos los servicios que ahora se exige tenga previstos el museo para atender a los visitantes.

La ampliación en el claustro de los Jerónimos ha permitido liberar al edificio de Villanueva de un cierto secuestro que la falta o la limitación de espacio le imponía, y rescatar el templo

del arte y del conocimiento que es. Creo que la ampliación ha ofrecido al edificio de Villanueva la oportunidad de volver a mostrarse como un lugar donde se celebra exclusivamente el arte. El hecho de ocupar el espacio central, el espacio absidial que diseñó Villanueva en su proyecto inicial, para presentar la serie «Las musas» de Cristina de Suecia, es una especie de emblema de esa idea, del museo como templo dedicado al arte.

La presentación actual de la colección, el relato de la historia del arte que propone el Prado, trata de combinar el discurso más extenso y enciclopédico del ámbito del arte español con el más intenso que extenso de otras escuelas, fundamentalmente la italiana y la flamenca. Trata de interpretar ese largo discurso de la historia del arte en una secuencia que sea más comprensible para el público y donde la sensibilidad se oriente.

En este punto tengo que advertir que no es malo que el visitante se pierda un poco dentro de los museos. Creo que los que ofrecen muchas pautas de visita, demasiadas guías, itinerarios y demás, resultan muy paternalistas. Está bien que el visitante busque o encuentre inesperadamente las obras. Los museos son también un juego de la búsqueda de los tesoros, y no solo el «Tesoro del Delfín» que, por cierto, lo tenemos guardado en el sitio más recóndito del museo. La experiencia que tiene el visitante con el arte tiene algo de encuentro y de revelación.

El orden

Los museos históricos como el Prado tienen que mantener una parte reconocible. Además, las obras de arte buscan de una forma natural su lugar, por la importancia permanente que otorgamos a esas obras o a sus creadores. Pita Andrade dice –y es verdad– que existen «ejes consolidados» a obras que han encontrado su lugar y que son difíciles de trasladar.

Cuando pasen muchos años, quizás cambie nuestra forma de ver esas obras y se buscarán otras ubicaciones. Al final, las obras de arte mandan de alguna manera. De hecho, por ejemplo, es lo que ocurre con *Las Meninas*. Fue un cuadro muy poco popular cuando abrió el museo, ya que la obra más reconocible era el *Emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* de Tiziano. Esta era la obra emblemática. Pero con el tiempo, Velázquez ha ido buscando el centro del museo y con *Las Meninas* encontró el lugar central que ahora tiene.

Este triunfo de Velázquez y *Las Meninas* tienen sus sacrificios museográficos. Cuando el museo era menos frecuentado por el público se mostraba en una habitación independiente. Quienes



durante décadas tuvieron la oportunidad de encontrarse con la obra allí fueron unos privilegiados.

En cambio ahora, la asiduidad de los visitantes no permite mantener una estrategia museográfica ideal para que una sola persona contemple *Las Meninas*, con todo lo que eso significa, con espejos o sin espejos, o con la iluminación que imitaba la entrada de luz del antiguo alcázar.

Es parte de un proceso de decantación donde hay una parte estable que la propia colección ha ordenado a lo largo del tiempo, y otras partes donde sí afloran nuevas obras de los depósitos y se ensayan aspectos que merecen ser considerados. Cuando se consigue incorporar una obra a la colección resulta una experiencia muy gratificante. Se está aportando algo a la historia del museo.

Establecer bien la articulación de la cronología y de la relación de las escuelas es otro aspecto capital de la ordenación de las colecciones del museo. La escuela española es el eje, pero no se puede entender la colección española sin la aportación del interés coleccionista de los reyes por otras, fundamentalmente por la italiana y la flamenca. Es importante articular bien estas escuelas, porque la transición de lo italiano explica buena parte de la pintura española barroca y la influencia flamenca de la pintura del gótico-renacimiento de nuestra colección.

En la ordenación de la colección que emprendimos después de la ampliación, el cambio más importante fue la configuración de la galería central del museo, que tradicionalmente había estado reservada a la pintura española. Allí, hasta hace unos años, se presentaba la abundante obra de Ribera y Murillo y, en el centro, el acceso a la sala de Velázquez. Nos pareció interesante enriquecer ese discurso incorporando la obra barroca española a las salas interiores y desplegando, al mismo tiempo, los grandes formatos de la pintura italiana y flamenca en la galería central.

Ahora, el visitante tiene dos formas diferentes de acercarse a la obra de Velázquez, a través de la ruta española y de la europea. Además, las obras singulares han encontrado mejor visibilidad en cada uno de los espacios. Pienso que esta es una aportación muy valiosa.

El color

Determinar el color es una tarea difícil, por lo que tiene de subjetiva. La forma de presentar las colecciones la decidimos conjuntamente la dirección del museo y los conservadores. Se abre un debate muy interesante. El rasgo singular de cada área de conservación al final se decanta, casi, por el color, unas veces con gran acierto y otras no.

El problema del color no consiste solo en la elección, sino en cómo le afecta la luz sobre las paredes. Esto es fundamental en un museo. Sobre la cuestión de la luz no está todo escrito. Ahora se está llevando a cabo un proceso muy complejo de sustitución de las fuentes de luz halógena, que hasta ahora ha tenido el Prado, por la tecnología led. Es un ejercicio muy interesante, ya que cambia nuestra forma de ver el arte simplemente porque se ha introducido una tecnología nueva en la forma de iluminar los cuadros. Más que el color, el principal elemento museográfico es la iluminación.

En algunas salas de El Bosco, Patinir y pintura flamenca se exponen telas. En 2016, con motivo del centenario de El Bosco, se remodelarán y se retirarán, pues plantean multitud de problemas prácticos desde el punto de vista de la conservación. Si el color es siempre discutible y difícil, las telas lo complican aún más. El Kunsthistorisches Museum de Viena y parte de la National Gallery de Londres siguen mostrando telas en sus salas, que les

confieren un tono lujoso, un ambiente más decimonónico, pero, que, al mismo tiempo, generan muchos problemas. Por ejemplo, el cerco que dejan cuando se retiran temporalmente por préstamos, su deterioro y la acumulación del polvo que reciben, muy difícil de limpiar, a diferencia de lo que ocurre con la pintura, que es una superficie lisa. No es un solo un problema estético, sino de mantenimiento y de conservación.

El edificio

Es un edificio del XVIII, de espíritu ilustrado, neoclásico, muy traumatizado por los muchos cambios sufridos. Sin embargo, que esté muy visible Villanueva es siempre un valor añadido a la visita al Prado.

La ampliación nos ha ofrecido más espacio para exponer de mejor manera un número mayor de obras de la colección. También ha permitido recuperar el carácter original del edificio. Esta ha sido una obsesión para Moneo. Por ejemplo, la recuperación de las galerías alta y baja ha recuperado la relación del edificio de Villanueva con su exterior. Para ello, las galerías han sido fundamentales. En una de ellas se ubicaba la conserjería del museo. Asimismo, se han hecho pequeñas reformas para cuidar el edificio. Para garantizar el acceso de las personas con movilidad reducida a la zona del románico, Moneo proyectó una rampa desde uno de los patios pequeños. Accediendo a él, podemos reconocer los huecos y la cornisa original que rodea al edificio, y desde esa perspectiva volvemos a recuperar a Villanueva.

Las intervenciones específicas

Un ejemplo es la singular museografía de las pinturas románicas de San Baudelio de Berlanga para una obra también muy singular. Su presentación era bastante pobre. La actual es una solución interesante y atrevida, que aspira a incluir en su ubicación originaria las obras originales de estas dos iglesias como si de una maqueta a escala 1:1 se tratase. No tenemos colecciones de pintura románica como las que tiene el MNAC, que permiten intervenciones como la de Gae Aulenti; aun así está muy bien resuelto, porque la disposición actual también permite controlar la luz y porque evoca cómo se muestran las pinturas en las paredes de arquitecturas concretas y específicas. Eso le aporta valor al conjunto. Después de la ampliación, Moneo continuó ayudándonos en esta responsabilidad compartida entre la colección y el edificio, rescatando aquellos elementos de la arquitectura de mayor valor y dejando que las obras ocupen el lugar que merecen.

Cada colección requiere una forma de exposición, pero también ha de preservarse cierta unidad. Debe plantearse una idea, un determinado relato. En ocasiones algunos museos cambian radicalmente la museografía entre unas salas y otras. En el Metropolitan, por ejemplo, es inevitable. En cambio, en un museo como el Prado, que no es tan grande y que expone una colección de pinturas, no se pierde la unidad del discurso.

Los marcos

Es un tema fundamental del que tradicionalmente el museo no se ha ocupado demasiado. Desde que llegó Gabriele Finaldi como responsable de conservación, le estamos prestando mayor atención. Cada vez conocemos mejor nuestra colección de marcos y trabajamos poco a poco en cómo enmarcar las pinturas de la mejor manera. Al igual que la luz, el marco es esencial para la visibilidad de cada obra. El Mengs es el modelo que se pensó para toda la colección, el marco dominante. Pero hay muchas obras con problemas concretos de enmarcaje que hay que valorar. En el último *Boletín* hemos publicado un artículo sobre los marcos que realizó Cano para algunas obras del Renacimiento italiano. Moneo también nos ayudó en una colaboración con José Manuel Matilla para decidir un marco-tipo para presentar los dibujos y grabados del museo.

Un aspecto de la museografía más sutil, pero muy importante, es la intervención gráfica. El Prado, con la colaboración de Fernando Gutiérrez y de Mikel Garay, ha conseguido una identidad visual propia, eficaz, sobria y elegante. Decidimos –y en eso hemos sido los únicos– cambiar la señalización tradicional por escuelas por la de los nombres de los artistas. Desde la entrada al museo, la señalización te dirige hacia El Bosco, Velázquez, Goya..., y no hacia agrupaciones –escuelas– que nos interesan mucho a los historiadores del arte, pero que la gente no tiene por qué entender. Donde decía «Pintura francesa del XVII» ahora dice «Poussin», «Claudio de Lorena»... La presencia tan numerosa de obras de artistas otorga personalidad al museo. Esto, desde el punto de vista museográfico, es muy original. Una de las primeras colaboraciones que solicité cuando llegué a la dirección fue la de Fernando Gutiérrez, con la idea de ocuparnos de la comunicación visual. Hoy, creo que es ya una de sus señas de identidad.

La densidad

En un museo como el Prado, la actuación museográfica no puede ser fría, como en un museo de arte contemporáneo. Llegué con cierta deformación profesional por los espacios blancos y las grandes distancias entre cuadros. Sin embargo, en una colección histórica se debe utilizar el espacio de otra manera, sin barroquismos, pero entendiendo que un trozo de pared en blanco es casi un pequeño crimen. Alcanzar el suficiente número de obras, la densidad justa, es uno de los retos en el Prado.

De otros museos

La museografía de la National Gallery de Washington me gusta muchísimo, sobre todo por esa justa proporción entre el espacio y lo que muestra, además de por el cuidado en los detalles. Otro museo maravilloso es la Dulwich Gallery, que acaba ser ampliada. Y también el Kunstmuseum de Basilea, un horrible edificio en el que el arte moderno se percibe maravilloso, con los suelos de madera, habitaciones pequeñas, luz natural..., precioso.



MANUEL BORJA-VILLEL, *director del Museo Reina Sofía,*
en una conversación con Selina Blasco, plantea asuntos
concernientes al proceso de implantación museográfica
de las colecciones que reúne

De exposiciones y espectadores

Conviene partir de una premisa: toda exposición es una construcción cultural, un dispositivo que impone a los individuos sus propias reglas. Museos, bienales y exposiciones temporales han pasado de ser actores secundarios en la conformación de los discursos artísticos a gozar de una inusitada centralidad. Este fenómeno empezó a tomar carta de naturaleza a finales de los setenta y principios de los ochenta. A partir de este momento, el comisario, que trabaja con dispositivos e imágenes, desplaza al historiador como el eje del sistema expositivo. Los discursos y los gustos se moldearon a golpe de bienales y documentas. Y los Harald Szeemann, Germano Celant, Rudi Fuchs o Catherine David, por nombrar a figuras muy distintas entre sí, acaban a veces siendo más conocidos que los propios artistas a los que representan. Este fenómeno está relacionado con el carácter teatral del arte contemporáneo a partir de finales de los ochenta, cuando la instalación deviene el «medio» dominante en el arte actual. Lo importante ya no era tanto los objetos, sino la relación entre ellos, que es lo que, al fin y al cabo, define a una exposición.

El museo desde que se constituyó como tal a finales del siglo XVIII ha sido el aparato del Estado, o de aquellos que se arrojan su representación. Por eso, ha propiciado el centralismo, la territorialización y la creación de una norma. El MoMA de Alfred H. Barr creo un dispositivo museográfico basado en la autonomía de la obra de arte. Todo lo que le rodeaba quedaba en un discreto segundo plano, no había ninguna relación con el exterior y ni siquiera entre las propias obras. El espectador es un ente aparentemente incorpóreo cuya percepción se centra en la pura visión. En realidad, este dispositivo respondía a la concepción de la obra de arte como mercancía que dominó la época alta de la modernidad.

Referencias, oralidad y documento

Si tuviésemos que buscar modelos o autores que han servido de referencia para el trabajo que se ha desarrollado en los últimos años a partir de la colección del Reina Sofía, deberíamos destacar, en el ámbito teórico, tres: Aby Warburg, Walter Benjamin y Georges Bataille. En el ámbito artístico, figuras como Marcel Broodthaers, Lygia Clark y Hans Haacke también han sido fundamentales. Lo que no deja de ser lógico, ya que estos creadores replantearon los cimientos de la crítica institucional y de la sociedad como cuerpo colectivo. Asimismo resultan cruciales nociones como *dispositivo* o *aparato* de pensadores como Deleuze o Foucault.

Una inmejorable síntesis de la labor que desarrollamos con la colección habría que buscarla en el concepto de *oralidad* de Edouard Glissant; se refiere a aquello que no propone un dogma, sino su apertura, que no persigue la enseñanza sino el placer. Esta se basa en el montaje tal y como lo utilizó Warburg para construir su *Atlas*. El *Pathosformel*, la comunicación de las formas, es parte esencial del conjunto. Todo lo cual acarrea una concepción de la identidad no como algo fijo, sino relacional, de múltiples raíces. Un momento que es ejemplar en la colección es el del alto modernismo europeo y americano durante los años cuarenta y cincuenta. En la disposición de la colección podemos observar cómo una sala en la que se recrea el momento álgido del informalismo español a partir de la exposición que se presentó en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1958 se alterna con otra en la que se muestra el arte norteamericano de aquellos años, o mejor dicho, la visión que de este se tenía en España, como un arte gestual, matérico, colorido y enérgico con obras de Still, Kline o Motherwell. Entre ambas salas, un espacio combina un Rothko con *La ventana indiscreta*, de Hitchcock, que refleja el dominio de lo óptico y de lo visual descorporeizado en plena época de la guerra fría. Un sala posterior que incluye *Bienvenido Mr. Marshall* y *La Codorniz* nos habla de cómo la identidad se construye no solo a partir de cómo vemos al mundo, sino que también de cómo el mundo nos ve a nosotros. Y cómo en ese mundo de autores épicos el pequeño ecosistema de una revista de humor supone un espacio de independencia y resistencia. Por supuesto, ese cruce de miradas no se concibe sin el constructivismo en Latinoamérica, que plantea la existencia de otras modernidades, de otros tiempos y geografías y que nos obligan a entender el mundo moderno solo en abismo.

Las relaciones se pueden multiplicar indefinidamente, pero aquí nos interesa la noción de montaje a la hora de construir el relato de la colección. Este incluye la ruptura de la división de las disciplinas y el hecho de que se alternen pintura, cine o fotografía. Arte y documento. La inclusión del documento y la información, el cuestionamiento de su naturaleza es permanente en las salas del museo. Creemos, como el pensador francés Georges Didi-Huberman, que «una exposición no guarda relación únicamente con la historia del arte. Se trata de un acto político porque es una intervención pública, incluso si ella misma lo ignora». «Y hacer política, cuando se es un artista, significa ocupar cierta posición en el dispositivo canónico de





la estética, que es el dispositivo forma-contenido”». En este sentido, el documento deviene esencial. Como lo es el hecho de que el dispositivo, la forma en la que se articulan los relatos de la colección tiene algo de ensayo. Una exposición es un ensayo en el sentido que Adorno le da al término. En él no hay dogma, sino montaje.

La construcción de un relato

Relacionado con lo anterior, está la necesidad de alternar macrorelatos con el desarrollo de microrrelatos, como quien sigue la concepción de la historia que plantea Tolstói en *Guerra y Paz*. Son especialmente necesarias las acronías, que permiten situar el relato en el presente y entender el papel que la obra de arte, el artista y la institución desempeñan en la división de lo sensible. Una exposición como *Principio Potosí*, en la que se relacionaban obras del periodo colonial provenientes del Virreinato de Perú, especialmente de la zona del Cerro Rico en Potosí, con obras contemporáneas mostraba el continuo de un sistema basado en el beneficio, y en el que a través de las crisis se idean y conforman nuevas formas de explotación, un sistema ya global desde el siglo xv y en el que el arte mantiene una posición ambigua: a la vez elemento de propaganda y de educación y resistencia.

Cuando culmine su replanteamiento, la colección permanente que tendrá más de diez mil metros cuadrados de exposición, con una mezcla de obras y documentos que dificulta una comprensión única y exige que el espectador se construya la suya, que genere sus propios relatos. La multiplicidad de relatos y técnicas nos lleva a la complejidad y a la pluralidad, pero sin caer en el eclecticismo posmoderno. La diversidad de «media» responde, sin duda, a una época posmedia, pero, en lugar de recrearse en lo espectacular, la diversidad aquí se asienta en el lugar y en lo específico. Tampoco podemos confundir ese facilitar al espectador que se agencie el relato con la mera hiperactividad tan característica del mundo artístico actual, en el que hemos confundido la actividad con la acción.

Pasado y futuro

La colección no está acabada, porque nunca puede estarlo, y porque nos sorprendió la crisis justo antes de terminar; falta la última parte, que es la contemporánea. También querríamos introducir elementos que tienen que ver con la ciudad y con la arquitectura. Sería necesario finalizar la reforma de la planta 0 del edificio Sabatini, mover los almacenes al edificio Nouvel.

Se trata de una actuación que está en proceso, no por falta de ganas ni por retraso en los trabajos, sino por escasez de recursos. Cuando se acabe, esperamos que se entienda más la relación Nouvel-Sabatini. El proyecto arquitectónico es de Juan Herreiros y confiamos en que pueda concluirse en los próximos años, coincidiendo con una exposición de tesis que intentará analizar lo contemporáneo, reflexionando sobre qué significa lo contemporáneo como categoría histórica, y cómo se puede *historizar* un periodo que parece estar fuera de la historia, lo cual me parece un tema fundamental.

La ordenación de la colección con la que nos encontramos el actual equipo directivo era fruto de diversas intervenciones y estaba basada, en parte, en una concepción de la historia del arte como historia del nombre propio. Miró tenía su sala, Dalí también, Picasso la suya correspondiente con el *Guernica*, etc. Este modelo historiográfico llegó a ser recurrente en nuestro país y respondía a una visión romántica del papel del artista por la que se establece una identificación entre vida y obra, y que tiende a la mitificación de la historia. Se trata de una historia sin fisuras ni rupturas, lineal, en cierto modo ahistórica, que quiere ser a la vez universal y específica y que alude de continuo a las constantes del arte español: los Tàpies, Saura, Millares, etc., se mirarían en los Picasso, Miró y, en menor medida, Dalí. Estos supondrían una continuación de la gran pintura española representada por Goya, Velázquez, Greco y Ribera, entre otros. Obviamente, en esta concepción de la historia no tenían cabida ni prácticas ni formas de hacer que se escapan al canon. Estoy pensando en el cine de Val del Omar o en el trabajo colectivo del Grup de Treball.

Obviamente, este no es el tipo de proyecto que nos interesaba; nosotros buscábamos un proyecto más complejo que implicaba, desde el punto de vista museográfico, mayor extensión. La colección tal y como estaba planteada en el anterior proyecto tenía dos plantas, y esto parecía insuficiente. Esta expansión plantea un elemento de mayor complejidad que para nosotros es muy importante. ¿Por qué? Porque la complejidad implica la necesidad de navegación, la necesidad de que haya múltiples relatos, la posibilidad de que se alterne el macro-relato con el micro-relato. Y de que no haya una historia dominante, no en el sentido de ese eclecticismo neoliberal tan de moda, sino en el sentido de que lo importante son los entrecruzamientos, la tensión entre tiempos y lugares distintos, las relaciones. Desde una visión museográfica, estos relatos pueden variar no solo de tamaño, o de enfoque, sino también de naturaleza, en el sentido de que pueden ser transversales.

Museo de Colecciones Reales

A punto de terminar este libro, el edificio de Mansilla + Tuñón para el Museo de las Colecciones Reales, que se proyectó en el año 2002 (tras un concurso convocado por primera vez en 1999), está en su última fase de construcción, también a punto de concluirse. El exceso de tiempo transcurrido hasta ahora es, en este caso, tanto signo de los tiempos que corren como de los pasados, ya que la dificultad ha rodeado secularmente los proyectos que han ido dibujando poco a poco esta cornisa de Madrid en la que está el Palacio Real, uno de los lugares, por su situación sobre el Campo del Moro, más bellos del mundo. Y no siempre la arquitectura ha estado a la altura de las circunstancias.

De momento se conoce una propuesta museológica –poco más que una declaración de intenciones– en la que los fondos histórico-artísticos, que se caracterizan por su heterogeneidad y por su extraordinario valor patrimonial (destacan el conjunto de más de dos mil tapices y la colección de carruajes), se presentan siguiendo un criterio cronológico que parece inevitable como seña de identidad de una institución históricamente fundamentada en la herencia y la legitimidad dinástica. También se contempla la opción de compaginar la instalación reservando espacios para «grandes conjuntos singulares», y sin duda, teniendo en cuenta el elevadísimo número de piezas que integra la colección, será este uno de los aspectos a los que más atención deberá dedicar el proyecto museográfico.

